

Samuel  
**Baroni**

Luis Alberto  
**Hernández**

De la materia al signo

SALA  
DE **SIDOR**  
ARTE

Samuel  
**Baroni**  
Luis Alberto  
**Hernández**

De la **materia** al **signo**

Curaduría de la exposición  
José María Salvador

SALA  
DE **SIDOR**  
ARTE

Ciudad Guayana, 11 de agosto-8 de septiembre de 1993

**SALA  
DE SIDOR  
ARTE**

Directora  
Graciela Camacho de Acosta

Secretaria  
Carmen Arráez de Mallén

Montaje  
Jesús Golindano

Guía de Sala  
Juan Defitt

Diseñador gráfico  
Antonio Jerez

Gerencia Corporativa de  
Relaciones Institucionales SIDOR

Exposición organizada por el  
Centro de Arte Crisol

**Sala de Arte SIDOR**  
Edificio Aro  
Carrera Nekuima  
Altavista Norte  
Ciudad Guayana  
Teléfs. (086)62.68.22 / 62.54.22  
Fax (086)62.54.22

## Presentación

En el marco del programa de promoción y desarrollo de las manifestaciones genuinas del arte y la cultura, la Sala de Arte SIDOR se ha fijado como objetivo presentar también a creadores jóvenes que ya han logrado configurar un modo de expresión personal en planteamientos plásticos de notable originalidad.

Según eso, presentamos hoy en nuestros espacios a Samuel Baroni y Luis Alberto Hernández, dos artistas que, además de pertenecer a la misma generación (tienen 48 y 43 años de edad, respectivamente), manifiestan ciertas similitudes desde el punto de vista del estilo, la técnica y la actitud conceptual.

Ambos emplean, en efecto, un lenguaje formal en la frontera de la figuración y la abstracción, lenguaje de viva expresividad emotiva en que juega papel importante la sensibilidad inconsciente.

Uno y otro utilizan además materiales abundantes y crudos, inclusive desechos y objetos encontrados, para elaborar sus propuestas, las cuales se afirman poderosamente en base a la fuerza intrínseca de las materias empleadas y a los agresivos relieves texturados con que éstas se hallan moduladas.

Por si fuera poco, ambos introducen en sus materiales numerosos signos y símbolos, con el deseo de enriquecer sus obras con significados trascendentes, que en Baroni apuntan hacia las interacciones del individuo con su entorno, mientras en Luis Alberto Hernández sugieren la relación del hombre con lo sagrado.

Por tales motivos, hemos titulado esta exposición “De la materia al signo”, porque ambos artistas imprimen a sus materiales brutos formas y signos que invitan a profundas reflexiones.

Me siento, pues, satisfecha de presentar en nuestra Sala de Arte SIDOR las interesantes propuestas de estos dos destacados artistas jóvenes que son Samuel Baroni y Luis Alberto Hernández.

Graciela Camacho de Acosta

Directora

Sala de Arte SIDOR



Samuel Baroni, 1992 (Foto Alejandro Toro)

## **Samuel Baroni**

### **En torno a la materia-entorno**

José María Salvador

#### **De magmas y otras erupciones**

No dejan de resultar sorprendentes, por demasiado inusuales en el medio artístico hodierno, la modestia y la honestidad de Samuel Baroni. Confesando sin falsos rubores el profundo pavor que le causa el proceso de creación de su obra, se declara en permanente proceso de autocuestionamiento, mientras asegura que sus mejores trabajos son fruto de la angustia. Tal es su distancia frente a la egolatría (rasgo har-to frecuente entre nuestros presuntos "genios") que no duda incluso en mostrar su reticencia a autodesignarse "artista".

Baroni ha asumido como norma de conducta en su que-hacer plástico el materializar siempre en su obra únicamente lo que vive con sincero sentimiento en lo más íntimo de su ser, sin someterse a modas externas o pautas ajenas. Convencido de que el arte nace como resultado de una honda necesidad de expresión personal, ha emprendido él, con ter-quedad digna de elogio, un camino propio en busca de aque-llos elementos formales y aquellos recursos materiales que considera más adecuados para proferir sus emociones y vi-vencias raigales.

Hablamos aquí de emociones y vivencias —que es tanto como decir palpitantes jirones de cálida existencia—, y no de frías ideas preconcebidas o de asépticos conceptos gla-cialmente programados. Y es que, anti-intelectualista hasta el tuétano, Baroni se proclama emotivo a carta cabal. Para él, en efecto, sus medios de expresión artística (materias, tex-turas, colores, manchas, líneas) escapan del todo al control de su intelecto y su voluntad, y sólo obedecen ciegamente a la emoción y el instinto. Por eso es tan omnipresente e in-cisiva en su obra la impronta del azar elusivo e imprevisible.

Substancia fundante de la obra de Samuel Baroni es la materia bruta en sí, y no (como lo hace la mayoría de los planteamientos artísticos) la forma conceptiva o idea informante. En la singular plástica de Baroni, el amorfo plasma primordial de los materiales crudos, asumidos como signos autónomos, adquiere mayores privilegios que la plasticidad de los conceptos configuradores de significado.

Por tal motivo gusta él construir sus obras con materiales agrestes, de áspera rusticidad: burdas telas de saco, cuerdas entrelazadas con gruesos nudos, troncos inertes, ramas secas, maderas, asfalto o petróleo crudo, arena y pedruscos, planchas de hierro oxidadas, metales herrumbrosos, crasos pigmentos industriales, espesas resinas, grasa de carro, y cuanto material informe o definido pueda encontrar a su alcance.

Rememorando sin duda el sensual deleite que le producía de niño jugar con el barro amasándolo entre sus dedos y derramándolo a placer, Baroni trabaja hoy sus obras haciendo a manos llenas abundosas materias salvajes que él vierte al desgaire sobre el soporte, e intentando a fuerza de puro instinto dar aceptable forma vital a ese confuso magma matérico.

En su diálogo casi carnal con la obra en proceso, Baroni interviene sus materias con dos acciones antitéticas. Por un lado, agrede, lacera, fragmenta, destruye los materiales, imprimiendo en ello una serie de incisiones, desgarraduras, perforaciones, grietas, cráteres, cesuras, retaceos, despedazamientos, trituraciones. En contraposición complementaria, busca reconciliar, unificar, reconstruir e integrar esas heterogéneas materias destrozadas, sirviéndose de suturaciones, anudamientos, encoladuras, claveteados, soldaduras.

Tan brutales intervenciones del artista imprimen al final en sus materias agresivos relieves. Estos asumen a veces la mayúscula forma de bulbosas protuberancias, fuertes abombamientos, anudaciones y empaquetamientos presurosos, ramificaciones o excrecencias arbóreas, erizamientos de púas o elementos hirsutos, ensamblajes de gruesos maderos o piedras. En otras oportunidades los relieves de Baroni se producen bajo la minúscula apariencia de burdos costurones, nerviosos esgrafiados e incisiones, pastosos encolamientos, ásperas texturas arenosas.

En la obra de Baroni, el dibujo (casi inexistente) y el colorido (opaco y concebido como mero epitelio visual) ocupan un papel adjetivo y vicario frente a la substantiva y jerarquizante hegemonía del relieve o volumen. De hecho, los escasos elementos dibujísticos, materializados siempre como incisiones esgrafiadas, constituyen más bien un avatar del relieve, en tanto que los colores —reducidos casi siempre a terrosos marrones, ocre, grises o negros, que a veces conceden leve respiro a blancos sucios, anaranjados, rojizos, ama-

rillos y otros mezclados tonos del iris— son considerados más por el carácter textural de sus gruesas materias que por su cromaticidad intrínseca.

De hecho, Baroni, quien con excesiva humildad se considera “un mal colorista y un mal dibujante”, confiesa tener grandes habilidades para el volumen, y en todo caso se siente más interesado y conmovido por el tacto que por la vista, por lo textural y volumétrico que por lo gráfico y lo cromático.

Con tales predicamentos, nada tiene de extraño que Baroni asuma con gallardía que su personal estética se plantea al margen de la tradicional estética basada en la “belleza” formal.

#### Una territorialidad para la muerte

Con apresuramiento inexplicable algunos comentaristas han creído ver en la obra de Baroni una clara intención ecológica, pretendiendo ver en sus planteamientos artísticos otras tantas denuncias morales de la contaminación irreversible, la expropiación abusiva y la inmisericorde e indetenible destrucción de nuestro planeta.

Hay, es cierto, en los trabajos de este artista innumerables elementos que apuntan hacia ese tipo de interpretaciones: bultos, sacos y empaquetamientos que sugieren explotación a ultranza de los recursos de la Tierra; desnudos pedruscos y ardientes arenas que parecerían significar el creciente proceso de erosión y desertificación de los continentes; troncos talados y árboles muertos que aparentarían ser símbolos de la agresión indiscriminada contra la naturaleza orgánica; amasijos de detritus y extensos derrames de petróleo o grasa que se dirían proclamas sobre la salvaje polución de nuestras tierras, aguas y atmósfera.

Pese a tan ambivalentes insinuaciones, sin embargo, Baroni es muy enfático a la hora de descartar de su programa conceptual cualquier presunta veleidad ecologista. El hecho de que él pinte playas negras, llenas de suciedad y de petróleo obedece al simple motivo fáctico de que así las ve él. No hay, pues, en semejante opción temática un propósito de ethos ecologista. Según él, en efecto, el agotamiento y destrucción de nuestro planeta es un proceso natural e inevitable, no sólo porque el hombre lo explote de modo insaciable e irrestricto, sino porque la Tierra misma es un espacio limitado y perecedero, condenado sin remedio a la inacción y la muerte.

Baroni llega incluso a afirmar sin ambages que el hombre contemporáneo, supuesto verdugo del medio ambiente, se comporta frente a la naturaleza o frente a sus semejantes de modo muy similar al hombre prehistórico: según él, desnucar a otro con un hacha de sílex o quemar una parcela de bosque para cultivar un conuco no son comportamientos muy diferentes a apretar el botón nuclear o producir con po-



Samuel Baroni  
*El guerrero muerto* (4 piezas), 1992  
Dibujo con electrodos, asfalto y pintura  
industrial sobre metal  
240x240 cm



derosas máquinas modernas gigantescos movimientos de tierras o masivas deforestaciones. A su juicio, lo que han cambiado son los instrumentos para relacionarse con el medio ambiente, mientras la naturaleza y el comportamiento del hombre continúan siendo los mismos.

En realidad, lo que Samuel Baroni quiere reflejar con su obra plástica no es otra cosa que un problema existencial de territorialidad en el ser humano, o, dicho en términos más precisos, un sentimiento personal de plena identificación del hombre con su entorno. Llegó él a formular ese postulado hace años cuando, en su solitario retiro en el campo de Tocuyito, se percató con cierto enojo de la confusión y vacuidad de aquel modelo ideológico que en los años 60 tomó por nombre "identidad cultural latinoamericana".

En directa comunión interfecundante con el agro primordial, nutriéndose a raudales de vivencias telúricas, Baroni intuyó con claridad que lo vital para él no era la "identidad cultural", sino la identificación con el entorno espacial. Al fin y al cabo, en esa enriquecedora experiencia de adulto en Tocuyito nuestro artista reanudaba de manera definitiva y categórica la primigenia relación con lo telúrico que había vivido durante su niñez en Cúa.

Eso es lo que explica la obsesiva recurrencia en sus trabajos plásticos de connotados elementos del agro, como árboles, ramas y maderas, arena, piedras y barro, sacos, fardos, cuerdas y nudos. Sacos y cuerdas, por ejemplo, constituyen para Baroni crudos signos materiales de su reconocimiento e identificación con su entorno campestre en Cúa y Tocuyito, ámbito germinal en el que camiones repletos hasta reventar de bultos y sacos amarrados con cuerdas constituyen ingredientes normales del paisaje cotidiano.

Es oportuno, no obstante, precisar que para Baroni el verdadero interés del asunto no radica tanto en los materiales en sí mismos, sino más bien en el uso que se haga de ellos para generar conceptos. El asfalto o la grasa de carro no valen tanto por su naturaleza intrínseca cuanto por su capacidad de plantear la suciedad de una playa o un delta contaminados. Lo mismo vale de la arena, cuyo genuino valor para él radica en su disponibilidad para ser signo de la aridez de tierra desértica o de delta seco.

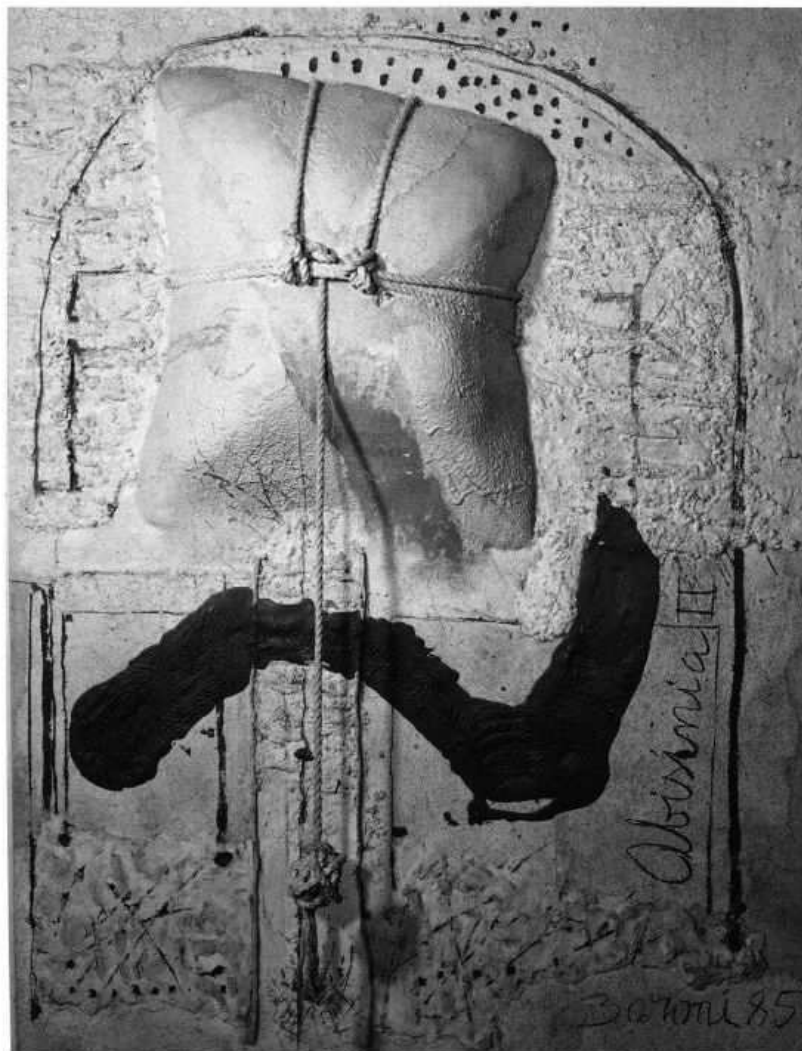
A la hora, pues, de significar "aridez" o "suciedad", Baroni prefiere presentar de modo directo y crudo sobre el soporte la aridez misma de la arena o la suciedad objetiva del petróleo o la grasa, sin recurrir al clásico subterfugio de representar tales situaciones, pintándolas con los convencionales recursos plásticos de la pintura tradicional. A Baroni, por cierto, no parece inquietarle en lo más mínimo la adopción de esa brutal tautología, que expulsa a empujones cualquier posibilidad de metáfora abierta, de analogía polisémica, de invitante sugerencia poética.

Otro elemento signico que se reitera de modo obsesivo en los trabajos de este artista es el árbol, ofrecido tanto en forma de troncos talados o divididos como en forma de raíces, arborescencias y ramificaciones. Para él su árbol es un árbol inerte, sin vida, lo cual remite no sólo a lo telúrico, sino también a la muerte.

Para Baroni, además, árbol muerto y delta son sinónimos perfectos, en virtud de las sobrecogedoras similitudes morfológicas y conceptuales entre ambos. Morfológica y visualmente los dos presentan múltiples ramificaciones a partir de un grueso troncón. Por si fuera poco, desde el enfoque conceptual el árbol caído e inerte y el delta horizontal son para él símbolos de muerte, pues, a su entender, la horizontalidad es sinónimo de muerte. Semejante atributo es esencial al delta, por cuanto su estructura global resulta evidente sólo cuando se lo horizontaliza observándolo en visión aérea.

Por tal motivo, no causa sorpresa alguna oír de labios de Baroni que prácticamente todas sus obras se refieren, en mayor o menor medida, a la muerte. No en balde la muerte es en este artista un tema recurrente desde su infancia, tema que hoy resurge en él con mayor consciencia y con más denodado vigor.

Podríamos tal vez recapitular nuestros análisis subrayando que todo el quehacer plástico de Samuel Baroni se resume en un divagar identificatorio en torno a la significativa materia-entorno, cristalización y epítome del tema de la muerte.



Samuel Baroni  
*Abissinia II*, 1985  
Técnica mixta sobre madera  
200 x 150 x 30 cm

## Pensamientos de Samuel Baroni

*Sé pintar una mano, un pie con los ojos cerrados, y es por ello que puedo avanzar hacia la materia y sus potencialidades para ofrecer elementos dotados de vida propia. No es lo que hace mucha gente, que como no dominan esas cosas se refugian en la abstracción para esconder su propia inseguridad, la fragilidad de sus obras. Se trata de romper con el plano, lo formal, lo anecdótico, para entrar en otras consideraciones. (1988)*

*Como dibujante no me gusta aprovechar la habilidad para hacer anécdotas. Por eso esbocé otros rumbos a mi trabajo y le incorporé materiales diversos. Agregué la arena y el cemento como aglutinantes de la pintura de esmalte; luego le puedo añadir pinturas acrílicas para que produzcan esas grietas. También coloqué los cordones, las telas. Todo esto me permite indagar más en mi oficio y satisfacer ciertas expectativas. (1990)*

*Siento una profunda emoción ante lo táctil. Vibro más por el tacto que a través de lo visual. En la infancia jugaba mucho con el barro, de allí vienen esas gratas percepciones. Me considero un mal colorista y un mal dibujante, pero tengo mucha facilidad para el volumen. En mi obra hay mayor calidad textural que cromática. Cuando quiero introducir dibujos siempre interesa la textura y lo gráfico. (1990)*

*Me encanta usar mis propias manos en el discurso propuesto a través del material. Me produce una gran sensibilidad cuando las realizo. (1992)*

*Hay determinadas posturas ante el trabajo que van desapareciendo en el acto creador. En ese tiempo aflora el mundo interno. Los hechos del conocimiento resultan escasos porque la obra va más allá de la propia capacidad de controlarlos. La mancha, el color, la textura, se escapan de nuestra voluntad. La emoción es dueña del azar. Después se intenta racionalizar ese proceso espontáneo. Crece un silencio entre la obra y el artista, y de ese silencio surge la obra. No creo en el trabajo enteramente intelectual; por esa diatriba; conocimiento-emoción-oficio, aparecen los materiales, las formas y, por supuesto, los recuerdos de la infancia con sus bicicletas, estrellas... ¿esperanzas? (1990)*

*Prefiero fajarme a trabajar en vez de pensar. El pensar es a posteriori cuando comienza el diálogo con el trabajo y con lo que se me está ocurriendo en ese momento. Es la obra la que da las pautas. (1992)*

*Cuando se trabaja hacia dentro, el camino es inacabable. Se agota cuando se trabaja hacia fuera por complacer al resto de la gente. Fíjate (...), el niño se recrea a sí mismo, no recrea a los demás. Si la imaginación es libre, espontánea y sin trabas, habrá una constante creación. Es por eso que no pretendo hacer arte. Pretendo hacer lo que siento. (1992)*

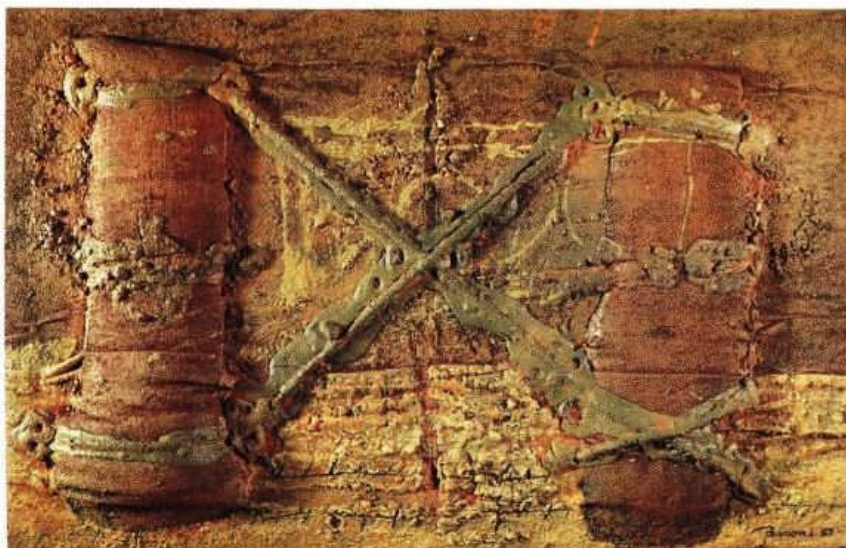
*El arte está configurado de las carencias humanas, ¿pero cuáles carencias son? A medida que trabajo, más dudas tengo de lo que es arte. Y no me interesa llegar a saber lo que es. El día que lo sepa dejaré de trabajar. Quiero vivir en esa ignorancia, chico, de no tener siquiera la arrogancia de decir: "Soy artista". Sólo quiero disfrutar de lo que hago sin preocuparme qué soy. Prefiero vivir en la gran sencillez: eso me permitirá avanzar, crecer, seguir. Hay que arriesgarse como en la vida misma. Es necesario vivir cuestionándose constantemente. (1992)*

*Mis mejores trabajos han nacido en la angustia. Cuando hice la serie Abisinia II, me motivó el dolor de Etiopía. En esos nudos que te han impresionado hay desgarradura como en la vida misma, allí se expresa lo dramático, lo amarrado, lo amordazado. Intento transmitir esas emociones. (1990)*

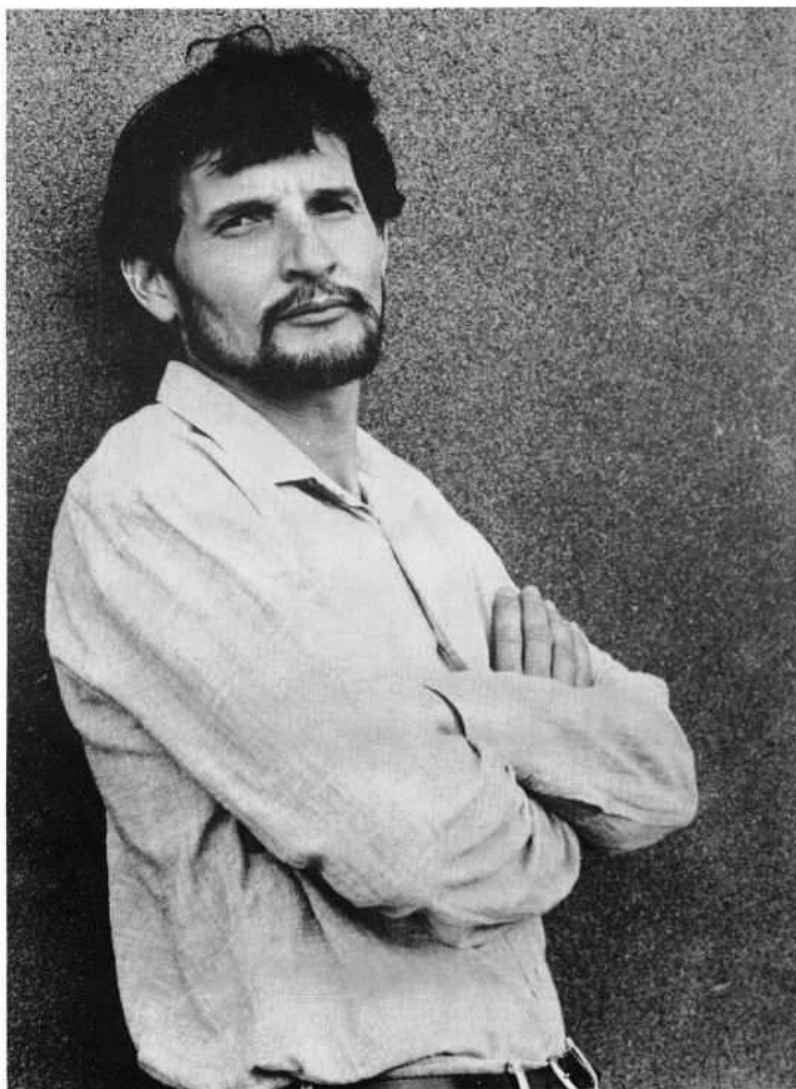
*El tema de la muerte es algo que desde pequeño tengo en mi mente, cuando mis padres y la gente que vivían cerca de mi casa hablaban de espantos y comenzaban a narrar las leyendas del pueblo. Es también un poco la concepción religiosa en la que uno ha sido criado cuando dicen que los buenos merecerán el reino de los cielos y los malos serán sumergidos en el infierno; y como estoy consciente de que mi comportamiento no ha sido del todo bien, temo a la muerte. (1993)*



Samuel Baroni, *Autoretrato* (Foto Alejandro Toro)



Samuel Baroni  
*Sin título*, 1987  
Saco, cuerda, arena y pintura sobre madera  
65x100 cm



Samuel Baroni (Foto Vasco Szinetar)

## Biografía de Samuel Baroni

Nace en Cúa, Estado Miranda, en 1945

### Estudios realizados

Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, Caracas  
Centro Gráfico del INCIBA, Caracas  
"Luz, Color y Visión", IVIC (con el profesor Miguel Leufert)

### Exposiciones colectivas

1970 *Formas*, Galería Track, Caracas; Centro de Bellas Artes, Maracaibo; Centro Cultural de Maracay  
1972 *Homenaje al "Che"*, Galería Viva México, Caracas  
1973 *I Salón Centro Plaza*, Centro Plaza, Caracas  
1975 *III Salón Avellán*, Ateneo de Caracas  
1976 *XXXIV Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
1978 *XXXVI Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
1979 *XXXVII Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
1980 *Paquete Erótico*, Altos de la Galería Ocre, Caracas  
53 dibujos, Galería Centro Arte El Parque, Valencia  
*Indagación de la Imagen*, Galería de Arte Nacional, Caracas  
1981 *Nuevo Dibujo*, Memphis, Estados Unidos  
1982 *I Bienal de Dibujo y Pintura de Cagua*, Cagua, Estado Aragua  
*XL Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
1983 *XLI Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
*Salón Alejo Carpentier*, Museo La Rinconada, Caracas  
1984 *XLII Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
*Artistas de Venezuela por Amnistía Internacional*, Galería Los Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas  
1985 *XLIII Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
*X Salón de Arte de Aragua*, Maracay  
*III Salón de Jóvenes Artistas*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas  
1986 *XLIV Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
*Redibujo*, Galería G, Caracas  
*XI Salón de Arte de Aragua*, Maracay  
1987 *Lecturas del Arte Nacional*, Galería de Arte Nacional, Caracas  
*Nuevas adquisiciones*, Galería de Arte Nacional, Caracas  
*XLV Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
*I Bienal Nacional de Arte de Guayana*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar  
1988 *Salón de Pintura Metro de Caracas*, Estación de Metro La Hoyada, Caracas  
*XIII Salón de Arte de Aragua*, Maracay  
*Bienal de Artes Visuales*, Museo de Bellas Artes, Caracas  
*XLVI Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
3 lecturas, Galería Gala, Valencia

1989 *Naturaleza o Materia*, Galería Arte Hoy, Caracas  
*Cuarteto de Cámara. Lazo, Irazábal, Russo y Baroni*, Fundación Astrid Paredes para el Desarrollo del Arte Contemporáneo, Caracas  
*I Bienal de Artes Visuales Christian Dior*, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas  
*Amazonia III. Una exposición de pintura*, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar; Centro de Bellas Artes, Maracaibo  
1990 *Sala Mendoza*, Caracas  
1991 *La Figuración: 10 de los 80 en los 90*, Sala CANTV, Caracas  
*20 artistas venezolanos en Bogotá*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia  
*III Bienal de Cuenca*, Cuenca, Ecuador

### Exposiciones individuales

1992 *Samuel Baroni. Axis Mundi*, Sala Rómulo Gallegos, Caracas  
*Samuel Baroni. Luis Alberto Hernández. Dela materia al signo*, Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana

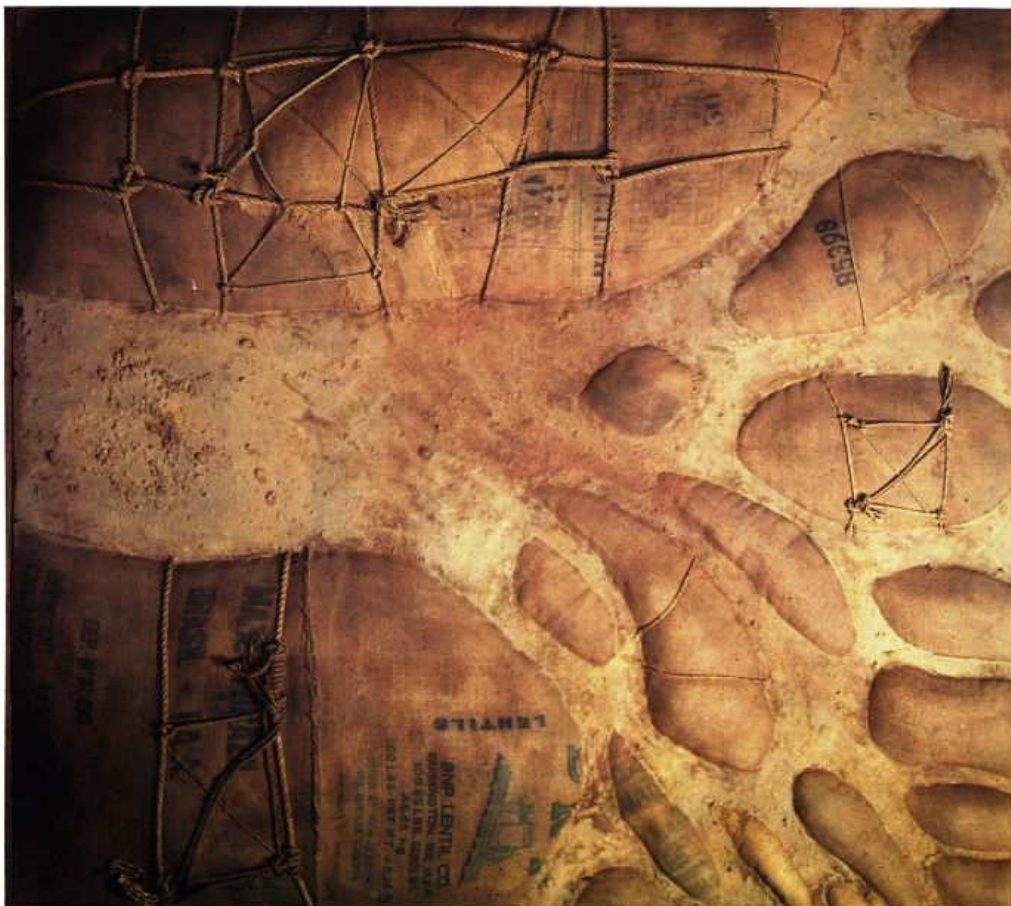
### Reconocimientos

1975 Primer Premio, *III Salón Avellán*, Caracas  
1982 Primer Premio, *Bienal de Pintura y Dibujo de Cagua*  
1984 Segundo Premio, *X Salón de Aragua*, Maracay  
1987 Premio Bolsa de Trabajo "Braulio Salazar", *XLV Salón Arturo Michelena*, Valencia  
1988 Premio Arturo Michelena, *XLVI Salón Arturo Michelena*, Valencia  
1990 Primera Mención, *I Salón del Banco Central de Venezuela*, Caracas

### Representado

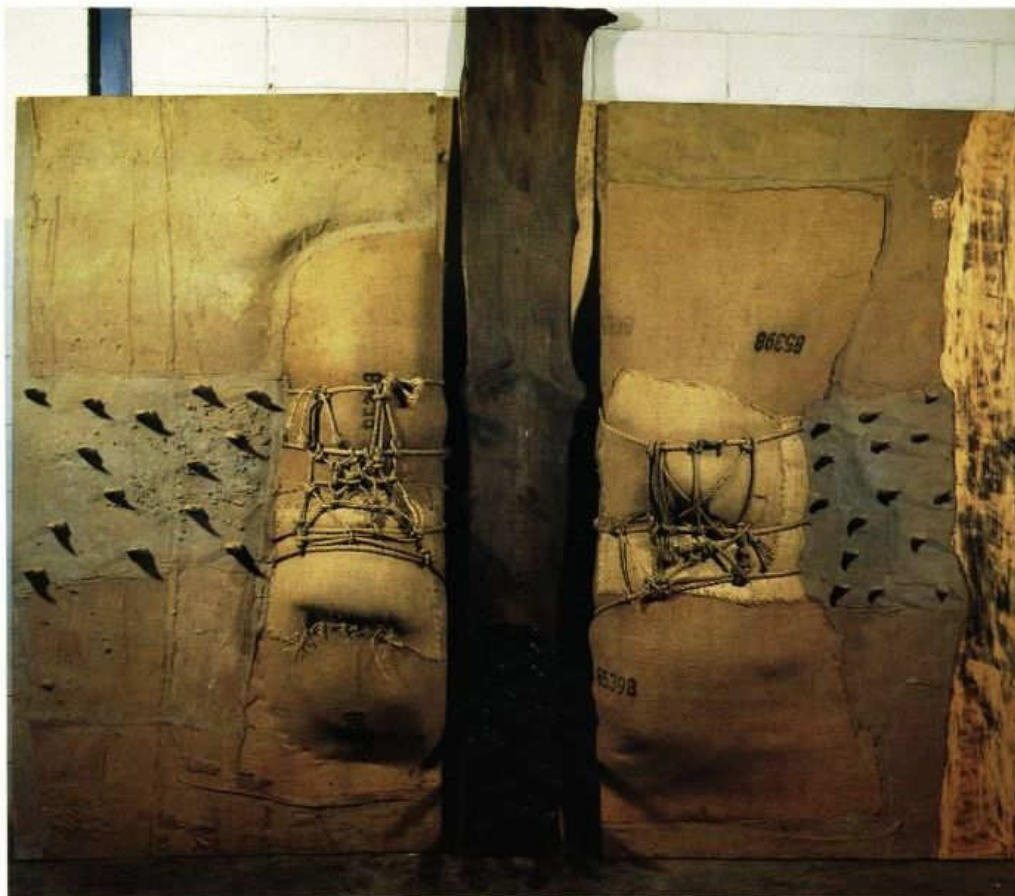
Galería de Arte Nacional, Caracas  
Museo de la Cultura, Maracay  
Ateneo de Valencia  
Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia  
Diversas instituciones públicas y privadas



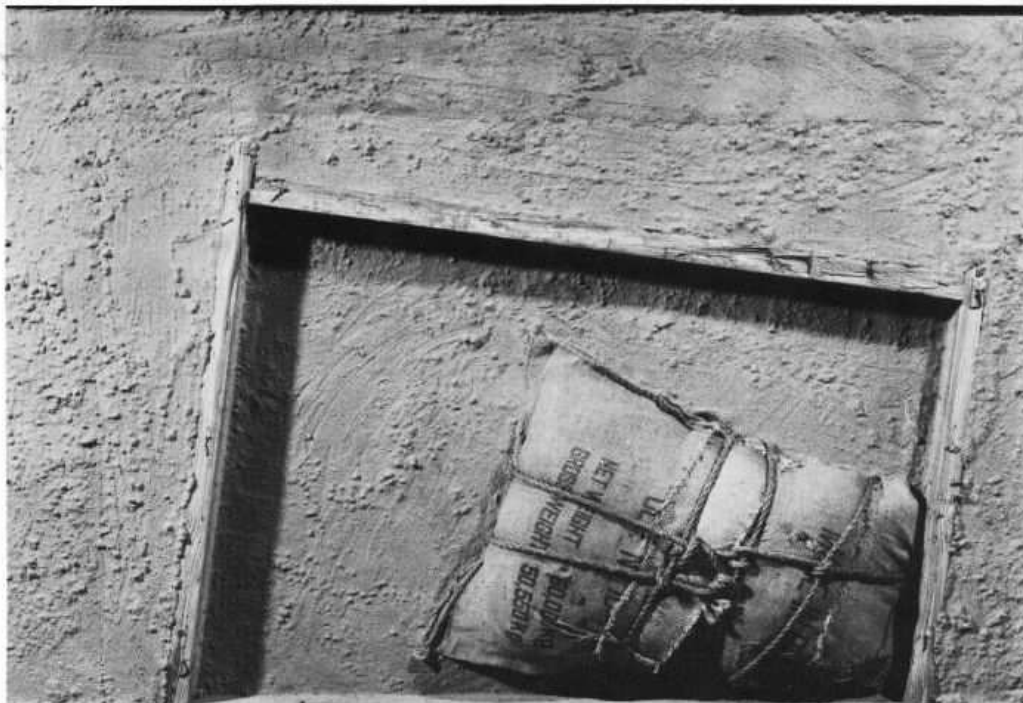


Samuel Baroni  
*Delta II*, 1992  
 Saco, cuerda, arena y pintura sobre madera  
 225x250x25 cm

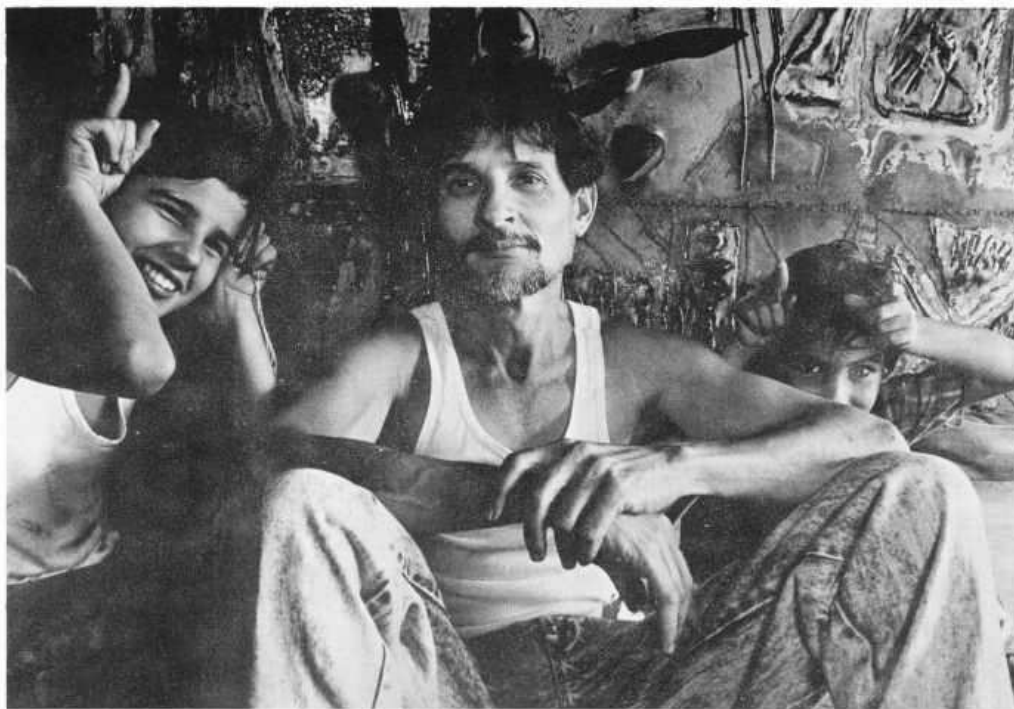




Samuel Baroni  
*Arbol invertido II (3 piezas)*, 1992  
Técnica mixta sobre madera y tronco.  
350x300x40 cm aproximadamente



Samuel Baroni  
*El puerto*, 1991  
Saco, cuerda, arena y madera sobre madera  
130×193×20 cm



Samuel Baroni con dos de sus hijos (Foto Edgar Moreno)

## Pensamientos de Luis Alberto Hernández

*Trabajo con figuras geométricas que son primordiales, que aluden a lo transcendental siempre. No se trata de un significado preciso, sino algo que te sugiere y te remite a esa dimensión, a esa relación con lo transcendente, con el simbolismo que siempre ha existido y que tiene que ver más con la sensibilidad y la emoción que con el conocimiento racional. (1991)*

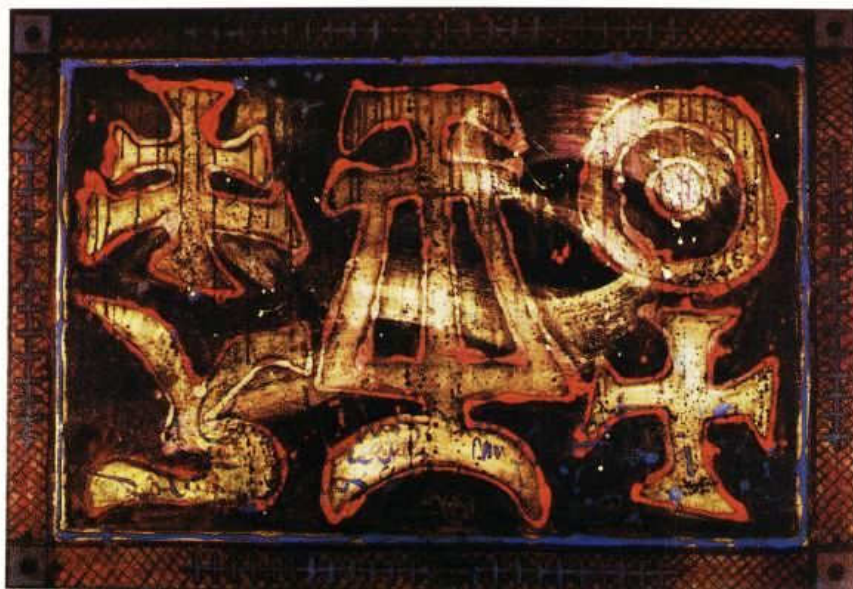
*En todas las culturas el color oro ha estado asociado a lo sagrado; por otro lado, el blanco y el negro son sinónimos de pureza y misterio, mientras que el rojo simboliza las pasiones. La incorporación de dos nuevos colores, el azul y el verde, son un acto muy consciente que tiene que ver con mis investigaciones sobre el arte bizantino, que los incluye. Por esto y tal vez por amenizar esta especie de monotonía terrible en que me mantengo, es por lo que los estoy usando. (1993)*

*Quiero devolverles a estos objetos su posibilidad de encantamiento. Esta aspiración alberga otra más angustiosa: alcanzar en cada obra una exteriorización que sea capaz de suscitar de nuevo alguna emoción religiosa; despertar algún tipo de percepción que lleve al espectador, más allá del símbolo mismo, hasta su propia carga de ancestralidad. Tal vez la universalidad de algunos símbolos de mi lenguaje se individualice en la interioridad de quien los observa para devolverle esas emociones perdidas. (1990)*

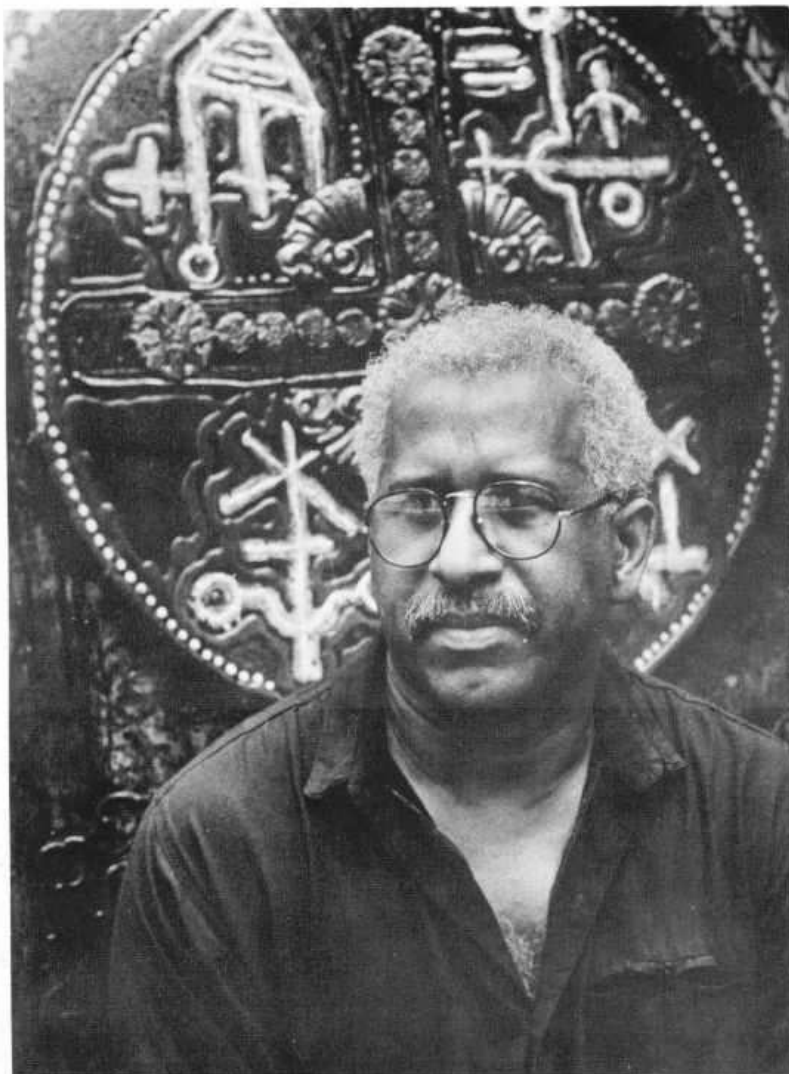
*Yo he entendido el Arte como la posibilidad extraordinaria de exteriorizar angustias, miedos, dudas, como una condición interior que encuentra en la concreción del trabajo artístico la posibilidad de trascender hacia una aspiración superior. En ese sentido, el arte se me ha mostrado como un medio de superar lo meramente físico. El me ha revelado la posibilidad de aspirar a una dimensión que tiene que ver con el espíritu; en ese sentido, se me asemeja a las religiones, como una manera de elevar al hombre más allá de sí mismo. El arte y la religión tienen esa capacidad de elevación. (1991)*

*El hombre al final del siglo XX vive un mundo violento que se expresa de muchos modos como la falta de amor, de solidaridad. El hombre es profundamente solitario, aunque está rodeado cada vez más de mucha gente. Digamos que este estado existencial del ser humano es lo que a mí me preocupa. (1991)*

*En estos tiempos se presagia una necesidad de vinculación con los valores del espíritu. Por ello se ven surgir distintas modalidades en cuanto a religión se refiere, como un síntoma de nuestra época. La ciencia misma está tomando otra orientación, porque se ha dado cuenta de que los modelos existentes para percibir la realidad no son completamente válidos. En ese sentido algunas disciplinas científicas rozan postulados de escuelas esotéricas y modalidades religiosas. Hay una conciencia más global, donde no es posible situarse fuera del contexto del espíritu. (1992)*



Luis Alberto Hernández  
*Séptimo sello*, 1991  
Hojilla de oro, tintas, asfalto y óxidos sobre papel  
70x100 cm



Luis Alberto Hernández (Foto Sebastián Garrido)

## Luis Alberto Hernández Signos para la transcendencia

José María Salvador

*Desde los orígenes el espíritu humano ha intentado dar respuestas a ese conflicto inexorable que le plantea el misterio de la Creación. El arte y esa "primordial actividad del alma" que es la religiosidad son algunas de esas respuestas. Ellas tuvieron como origen común el asombro cósmico: ese instante inicial de la primera mudéz, que colocaba al hombre ante una vastedad indecible y aterradora para imponerle sus misterios. Debía explicarse la razón de ser de su existencia y, sobre todo, la relación que lo unía con lo cósmico. De ese mismo y único asombro nacieron arte y religiosidad como respuesta a esa angustia suprema; por eso, ambas manifestaciones ayudan a elevar al hombre por encima de sí mismo en su esfuerzo por trascender el ámbito de lo visible.*

Luis Alberto Hernández

Luis Alberto Hernández es un caso atípico dentro del panorama de las artes plásticas venezolanas de hoy. Cuando casi todos sus colegas concentran sus energías en el vano afán de intentar a toda costa ser "contemporáneos" y, si posible, "posmodernos" a fuer de imitar cualquier modelo foráneo que se anuncie como moda, dirige él toda su atención a remotos tiempos preteridos para hurgar entre las cenizas del pasado en olvido a la búsqueda de ancestrales valores primigenios. Cuando muchos de los artistas sacrifican todo contenido significativo en aras de una pura visibilidad que se quisiera divorciada de conceptos, él instala de buen grado su hogar en un fértil universo de significaciones substantivas y símbolos primordiales. Y allá donde la mayoría de sus congéneres despliega su obra en un escenario desacralizado de profana immanencia, Luis Alberto diseña sus creaciones en función de la ineludible relación del hombre con lo sagrado, en un intento deliberado por aproximarse a la transcendencia.

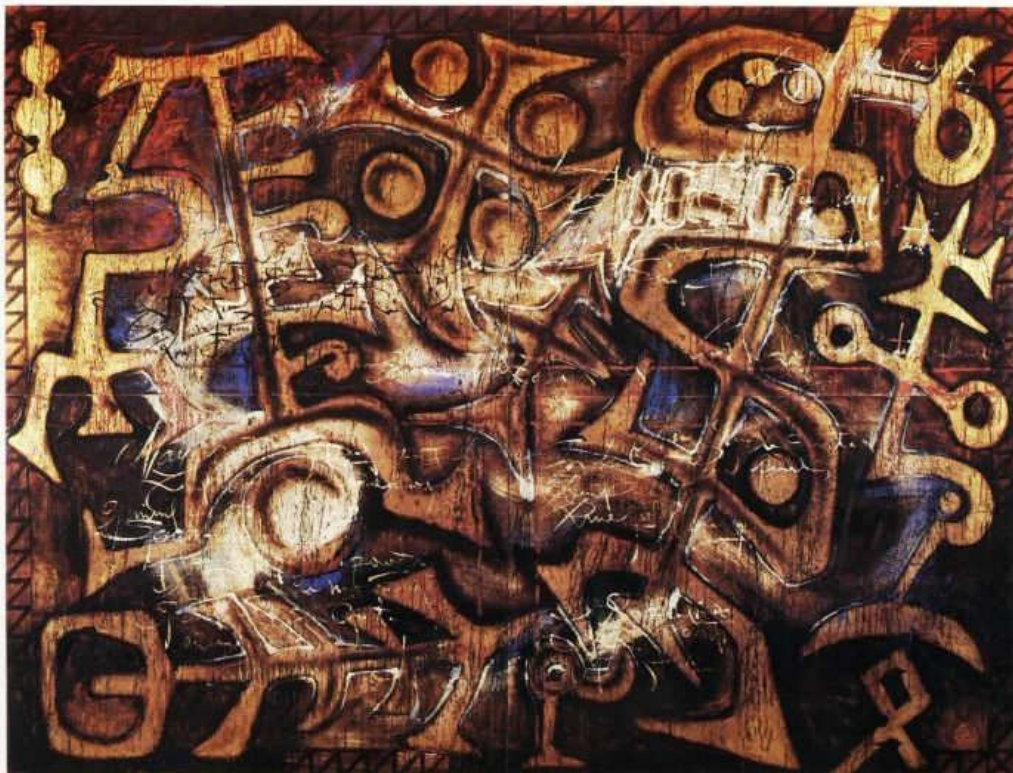
A juicio de Luis Alberto Hernández, el hombre actual, seducido por las demasiado utópicas promesas de una ciencia y una tecnología que se autoproclamaron omnipotentes como para no requerir la presencia de ningún Dios, ha venido padeciendo una profunda crisis espiritual, debido a la absoluta desacralización de su existencia social e individual. Esa desacralización, a su vez, se ha traducido en una pro-





Luis Alberto Hernández  
*Del ritual de iniciación*, 1989  
Hojilla de oro, tintas, asfalto y óxidos sobre papel  
130x100 cm





Luis Alberto Hernández  
Códice (4 piezas), 1992  
Hojilla de oro, tintas, asfalto y óxidos sobre madera  
180x240 cm

funda alienación personal, dramáticamente cristalizada en *"la violencia que subyace en las relaciones del hombre contemporáneo; una violencia cuyas resultantes pueden ser traducidas en soledad, angustia, incomunicación, incertidumbre y falta de amor."*

Tan castrante alienación se debe, según él, al hecho de que el hombre contemporáneo ha querido renunciar a su esencial dimensión religiosa, pretendiendo echar en olvido su primigenia e insoslayable vinculación con lo trascendente. *"La religiosidad —asegura Hernández sin ambages— es una dimensión de la sensibilidad humana. Hay una disposición del alma a vincularse con sensaciones religiosas, como exploración de los misterios. Es como una nostalgia por un pasado ideal."*

Ante tal situación, Luis Alberto Hernández ha focalizado todo su interés creativo en recuperar ese nexo primordial con los valores espirituales y con la transcendencia, única vía para conseguir ordenar dentro de lo posible el tremendo caos en que se agita sin esperanza el hombre de nuestros días. Bueno es destacar que, a su entender, arte y religión son dos comportamientos similares y complementarios mediante los cuales el hombre, desde que existe como tal y en el seno de las más diversas épocas y culturas, ha creado variados símbolos para sugerir lo numinoso, lo inefable, lo eterno, lo absoluto.

Impelido, pues, por *"esa nostalgia innata de infinito que habita el alma humana"*, nuestro artista se ha fijado como propósito doctrinario rescatar en su obra plástica la natural capacidad de simbolismo e intuición que desde los remotos albores de la humanidad ha tenido siempre el arte. El está, en efecto, plenamente convencido de que *"esos símbolos ancestrales de la religiosidad permanecen guardados en esa memoria y tantos milenios de relación, de vivencias dentro de esa noción de lo sagrado, no podrían ser borrados en apenas cinco siglos de evolución del pensamiento racional."*

A partir de tales premisas, Luis Alberto busca que sus propuestas artísticas funjan como insistentes invitaciones a *"un regreso a las fuentes primordiales de esa memoria; un retorno a 'esas comarcas primigenias' para recuperar nuestros símbolos, porque sólo la experiencia sagrada podrá salvarnos de la disolución en el vacío."*

Con semejante propósito, se esfuerza por todos los medios en lograr que cada una de sus obras, preñada de signos y símbolos, cristalice de tal suerte que sea capaz de suscitar de nuevo en el espectador alguna emoción religiosa, algún tipo de percepción que lo conduzca, más allá del símbolo mismo, hasta su propia carga de ancestralidad. En ese orden de ideas, no tiene él ningún empacho en confesar que su intención deliberada es *"que la gente que está ante mi obra, de alguna manera se estremezca y de algún modo reactive el sentimiento religioso que está allí adormecido por el mundo que vive uno hoy en día."*

#### **Materias para la revelación del espíritu**

Como medio para perseguir sus objetivos, Luis Alberto Hernández se sirve de ciertas sustancias plásticas especialmente seleccionadas, que él inviste luego con una sobredosis de simbolismo: papel o madera, hojilla de oro, asfalto, resinas, pigmentos vegetales, tintas, pátinas, óxidos, fuego, objetos encontrados.

De enorme importancia son los específicos colores que utiliza, en virtud de la singular simbología que él cree encontrar en cada uno de esos tonos cromáticos. En sus primeros trabajos sólo utilizó cinco colores: oro, negro, rojo, blanco y plata. Para Luis Alberto el negro expresa el misterio, lo terrible, la putrefacción, lo que hay que cambiar; el blanco es la pureza, la parte sublimadora, la resurrección; el rojo significa la violencia, las pasiones bajas; el oro encarna lo sagrado, la transcendencia plena del espíritu, el espíritu transformado de la humanidad. En sus últimos trabajos, el artista ha incorporado con plena consciencia tres nuevos colores, el azul, el violeta y el verde, por influencia del arte bizantino, una de las formas más vigorosas y expresivas de arte al servicio de lo sagrado.

Por otra parte, la morfología de Luis Alberto Hernández se halla modelada hasta su raíz más profunda por un conjunto de extraños signos y herméticos símbolos que se reiteran una y otra vez hasta el límite de la obsesión: cruces y puñales, cifras, letras, grafismos, pictogramas, inscripciones, orlas, hornacinas, huesos de animales y otros inquietantes elementos rituales de la magia y la santería, que se dirían concebidos para algún misterioso ceremonial o para quien sabe qué prístino rito de iniciación.

Utiliza además figuras geométricas simples, como el círculo, el triángulo y el cuadrado, por ser estructuras primordiales plenas de simbolismo, que remiten, de modo sensitivo y emocional más que racional, a lo transcendental.

Luis Alberto organiza esos heterogéneos ingredientes morfológico-simbólicos en el seno de estructuras compositivas de fuerte jerarquización y solemne equilibrio. Diagrama el conjunto en torno a un centro dominante, enmarcando con frecuencia los motivos signícos e icónicos mediante orlas o bordes de decorativo ritmo, llevando muchas veces la relación de interdependencia entre los elementos al securizante modelo de la clásica simetría, tan ligada en las culturas arcaicas a la noción de armonía transcendente.

La morfología de Luis Alberto Hernández complementa, por último, su alcance simbólico por medio de la atmósfera de luminosidad que, desde el propio fondo de las obras, emana de la hojilla de oro que cubre por entero el soporte pictórico. Con esos fondos de oro nuestro artista no busca sólo armonizar a cabalidad la forma plástica y el contenido simbólico, sino que pretende asimismo, como sucedía en el

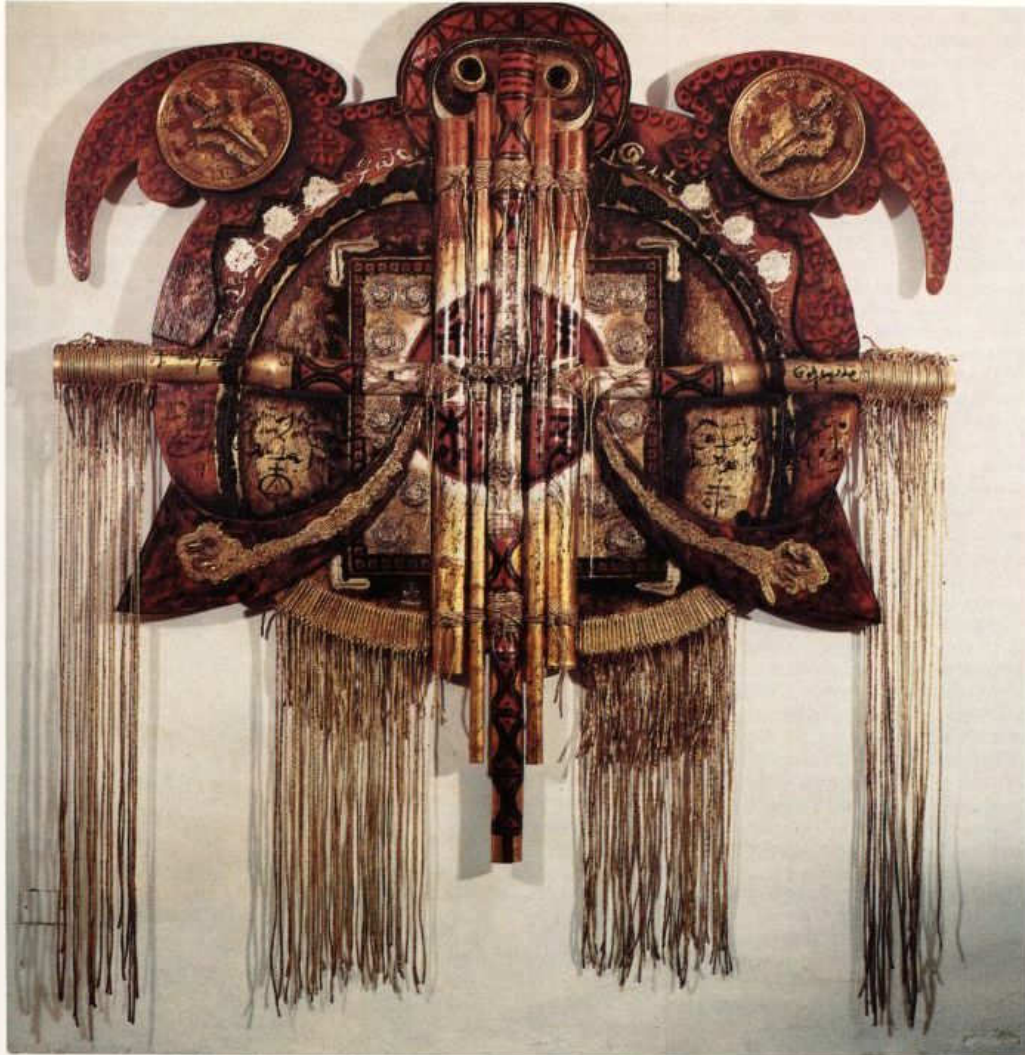


Luis Alberto Hernández  
*Cuarto sello*, 1991  
 Hojilla de oro, tintas, asfalto y óxidos sobre papel  
 70x100 cm



Luis Alberto Hernández  
*Umbral de los primeros misterios II*, 1992  
 Hojilla de oro, tintas, asfalto, óxidos y collage sobre papel  
 193x125 cm





Luis Alberto Hernández  
*Driedad solar*, 1991  
Ensamblaje de materiales diversos  
210x190 cm

Egipto faraónico, en Bizancio, en la Europa medieval y en algunas religiones antiguas, crear cierto clima de arcano misterio y reafirmar sin sombra de duda el vínculo que dicha obra mantiene con lo sagrado y trascendente.

#### En la médula de lo sagrado

Luis Alberto constata con indisimulado gozo que el hombre de nuestros días va sintiendo con cada vez mayor urgencia la necesidad de vincularse a través de la religión con los valores del espíritu y lo trascendente, ante el evidente fracaso de los distintos intentos más o menos sistemáticos de justificación del universo. A su juicio, la ciencia misma, además de percatarse de que sus modelos y paradigmas para explicar la realidad ya no son del todo válidos, llega incluso a adoptar a veces postulados irracionales que bordean la frontera del esoterismo o la religión.

Nuestro artista, sin embargo, considera —ya lo dijimos— que el arte se ofrece, de modo análogo a la religión, como una nueva y sugestiva modalidad de creación de valores espirituales, que podría poseer la capacidad intrínseca de elevar al hombre hacia lo absoluto. Por tal motivo, Luis Alberto se hace el abanderado de un arte con dimensión sacra. Sobre el firme apoyo que le brinda esa su fe de neófito, no duda él en proclamar que su propio trabajo plástico *"es un arte que se dirige a la dimensión religiosa del ser; un arte que es capaz de suscitar impresiones de asombro, de conmoción o de recogimiento, más que de reflexión."*

El contenido mágico-religioso de la obra de este artista queda patentizado en los connotados títulos con que él mismo ha definido sus diversas series temáticas o momentos creativos: *"Escrituras Sagradas"*, *"Grafías Rituales"*, *"Poética de lo Sagrado"*, *"Ceremoniales"*, *"Conjuros"*, *"Epifanía"*, *"Encantamientos"*, *"Sortilegios"*.

Explicitando aún más su propuesta doctrinaria, Luis Alberto acota: *"Este discurso lo hemos venido proponiendo mediante la utilización de unos códigos visuales personales que aspiran a construir metáforas de conexión a través de las cuales pueda evocarse, aunque sólo sea de manera inconsciente, la presencia latente de lo numinoso."*

Justo es precisar que la religiosidad que sugiere Hernández a través de sus propuestas artísticas no es una forma determinada de religión única y excluyente, ligada a un sistema cerrado de dogmas, ritos, creencias y normas morales. Por el contrario, la religiosidad que él preconiza constituye una suerte de sincretismo abierto y plural en el que confluyen, mestizándose, varios sistemas teológicos de diverso origen, a saber, el judeo-cristianismo, las religiones precolombinas, las creencias africanas, el esoterismo, la magia, la santería. Por tal motivo, el pintor no duda en aclarar: *"Algunos referentes de mis planteamientos artísticos provienen del mun-*

*do cristiano, otros de la magia o de la tradición esotérica, de la religiosidad popular y, sobre todo, de una memoria más remota y personal."*

Por si fuera poco, Luis Alberto asevera que lo sagrado no se ofrece sólo bajo la forma de lo sublime, la beatitud, la bondad, tal como muchas religiones percibieron con frecuencia, sino que se expresa también bajo la forma de lo terrorífico, lo pavoroso, lo temible, tal como fue comprendido y aceptado por las religiones primitivas. Precisamente esa otra dimensión de terribilidad que lo sagrado también posee es algo que interesa sobremanera a este artista, quien no teme confesarse atraído por el deseo de abordar la religiosidad desde su lado oscuro y tenebroso. No en vano, en el momento de definir su propio planteamiento plástico, Luis Alberto Hernández proclama sin titubeos: *"La fuerza latente de un misterio profundo palpita en él; su naturaleza es mágica, por eso puede impresionar y sobrecoger, producir fascinación y estupor, porque tanto lo sublime como lo terrible son recursos de los que se vale para sugerir lo numinoso."*

## Pensamientos de Luis Alberto Hernández

*Trabajo con figuras geométricas que son primordiales, que aluden a lo transcendental siempre. No se trata de un significado preciso, sino algo que te sugiere y te remite a esa dimensión, a esa relación con lo transcendente, con el simbolismo que siempre ha existido y que tiene que ver más con la sensibilidad y la emoción que con el conocimiento racional. (1991)*

*En todas las culturas el color oro ha estado asociado a lo sagrado; por otro lado, el blanco y el negro son sinónimos de pureza y misterio, mientras que el rojo simboliza las pasiones. La incorporación de dos nuevos colores, el azul y el verde, son un acto muy consciente que tiene que ver con mis investigaciones sobre el arte bizantino, que los incluye. Por esto y tal vez por amenizar esta especie de monotonía terrible en que me mantengo, es por lo que los estoy usando. (1993)*

*Quiero devolverles a estos objetos su posibilidad de encantamiento. Esta aspiración alberga otra más angustiosa: alcanzar en cada obra una exteriorización que sea capaz de suscitar de nuevo alguna emoción religiosa; despertar algún tipo de percepción que lleve al espectador, más allá del símbolo mismo, hasta su propia carga de ancestralidad. Tal vez la universalidad de algunos símbolos de mi lenguaje se individualice en la interioridad de quien los observa para devolverle esas emociones perdidas. (1990)*

*Yo he entendido el Arte como la posibilidad extraordinaria de exteriorizar angustias, miedos, dudas, como una condición interior que encuentra en la concreción del trabajo artístico la posibilidad de trascender hacia una aspiración superior. En ese sentido, el arte se me ha mostrado como un medio de superar lo meramente físico. El me ha revelado la posibilidad de aspirar a una dimensión que tiene que ver con el espíritu; en ese sentido, se me asemeja a las religiones, como una manera de elevar al hombre más allá de sí mismo. El arte y la religión tienen esa capacidad de elevación. (1991)*

*El hombre al final del siglo XX vive un mundo violento que se expresa de muchos modos como la falta de amor, de solidaridad. El hombre es profundamente solitario, aunque está rodeado cada vez más de mucha gente. Digamos que este estado existencial del ser humano es lo que a mí me preocupa. (1991)*

*En estos tiempos se presagia una necesidad de vinculación con los valores del espíritu. Por ello se ven surgir distintas modalidades en cuanto a religión se refiere, como un síntoma de nuestra época. La ciencia misma está tomando otra orientación, porque se ha dado cuenta de que los modelos existentes para percibir la realidad no son completamente válidos. En ese sentido algunas disciplinas científicas rozan postulados de escuelas esotéricas y modalidades religiosas. Hay una conciencia más global, donde no es posible situarse fuera del contexto del espíritu. (1992)*



Luis Alberto Hernández  
*Opus alchimicum 1*, 1991  
 Hojilla de oro, tintas, asfalto, óxidos y collage sobre madera  
 150x250 cm



Nosotros culturalmente hemos entendido el problema religioso a partir de conceptos como beatitud, bondad, o el sacrificio como elemento purificador. Creo que el problema es más complejo, pienso que lo sagrado tiene un lado que es pavoroso, y que obviamente lo expresan mejor los modos de religiosidad primitivos. ¿Has visto cosa más terrible que buscar a Dios sin saber lo que estás buscando realmente? Puedes abordarlo desde diferentes dogmas, pero siempre vas a caer en lo abstracto. Creo que la religiosidad es algo terrible, pero es también una necesidad del alma, y a mí me interesa abordar el problema desde su lado oscuro y tenebroso. (1993)

Todo acercamiento a esta propuesta plástica debería iniciarse con una valoración estética de lo que hemos llamado alguna vez Poética de lo Sagrado. Con ello estamos aludiendo, a través de formas y objetos simbólicos, a los distintos modos como lo numinoso se ha revelado en la cultura espiritual del hombre. Esa valoración debería estar ligada más a la emoción religiosa como posibilidad de una estética más cercana a nuestra visión original del mundo que a una estética de la forma en el sentido occidental del término.

Pero esta proposición alberga una aspiración más angustiosa: alcanzar en cada obra una exteriorización que sea capaz de suscitar alguna tensión espiritual entre el espectador y la obra, estremecer esas fuerzas oscuras que pugnan por revelarse, despertar algún tipo de percepción que le lleve a trascender los planos simbólicos de la obra para sumergirlo en su propia carga de ancestralidad. Tal vez entonces la universalidad de estos símbolos llegue a individualizarse en una alquimia interior para devolverle esas emociones perdidas.

A esta exaltación del alma aspiramos, por la "intensa monotonía" con la que nos hemos mantenido girando en torno a un mismo centro misterioso e indecible, en este anhelo supremo de conjurar la muerte en un tiempo y un espacio sagrados.

Esta personal devoción queda expresada en una proposición abierta de la noción de lo sagrado; no desprovista de los riesgos y peligros que acechan a todo oficiante cuando está en juego la trascendencia del espíritu. Porque, en el fondo, toda búsqueda de Dios entraña siempre un riesgo inexorable de extravío.

Este discurso lo hemos venido proponiendo mediante la utilización de unos códigos visuales personales que aspiran a construir metáforas de conexión a través de las cuales pueda evocarse, aunque sólo sea de manera inconsciente, la presencia latente de lo numinoso. Muchos de los contenidos de estas obras son el resultado de dudas, desvelos y otras angustias, a menudo propiciadoras de ardores y desasosiegos, en la consecución de una verdad espiritual. Algunos referentes provienen del mundo cristiano, otros de la magia o de la tradición esotérica, de la religiosidad popular y, sobre todo, de una memoria más remota y personal. Con toda esta carga hemos asumido el riesgo de proponer un discurso plástico dentro de un ordenamiento donde emoción e intuiciones son fundamentales.

Estructuralmente esta proposición se asienta sobre la base de una

organización de los elementos que culmina con frecuencia en inquietantes simetrías, que apuntan hacia la noción de equilibrio, que en las culturas arcaicas corresponde a toda armonía trascendente. Esta poética simbólica se completa dentro de un ámbito de luminosidad que emana de unos fondos dorados que sugieren asociaciones con lo enigmático y que juntan forma y contenido en un todo armonioso.

En la alianza perdida del arte y la religiosidad es donde hemos puesto nuestro énfasis e indagaciones, y ésta habrá de ser la vía para acercarse al fondo de una obra en la cual palpita la nostalgia de la experiencia sagrada.

Pero más allá de toda referencia teórica o conceptual, de todo dato de la razón, en esta obra también quedan revelados los primeros misterios de una existencia que tuvo que aprender a convivir desde temprano con los ruidos que el espíritu del abuelo en su ronda permanente producía por la casa; los soliloquios de mi padre cada lunes al momento de ofrendar las velas a las ánimas; el huerto de ruda de aquella tía, capaz de tumbar el "trabajo" más jodido mediante la gracia de unas potencias que ella invocaba a su antojo, los conjuros a la lluvia que mi madre profetizaba al colocar la cruz de cuchillos en el patio en el instante en que el sonido de los truenos nos hacía llorar de puro miedo; y los múltiples objetos atesorados por la religiosidad de la familia. Esta heredad de la infancia es metáfora que evoca el sueño de un retorno a los orígenes que nos permita comenzar de nuevo; al menos en el arte es posible ese comienzo. Por eso esta obsesiva aspiración de religar nuestro trabajo con esos contenidos numinosos olvidados. Acaso estamos intentando devolverle a estos objetos su capacidad de fascinación, su perdida posibilidad de encantamiento, para que esta innata nostalgia de Infinito ya no permanezca sin respuesta. (1991)

## Biografía de Luis Alberto Hernández

Nace en Puerto La Cruz, Estado Anzoátegui  
el 15 de noviembre de 1950

### Estudios realizados

Dibujo artístico y dibujo técnico, Centro Francisco Pimentel, Caracas (1971-73; 1975-77)  
Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, Caracas (1980-83)  
Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela, Caracas (1980-85)  
Centro de Enseñanza Gráfica (CEGRA), Caracas (1983)  
Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela, Caracas (1985-87)  
Cursos de historia, crítica, apreciación y estética del arte, Caracas (1985-91)

### Exposiciones colectivas más importantes

1988 Studio Comptonato, Udine, Italia; Farrallons Institute, Santa Rosa, California, Estados Unidos  
1989 IX *Salón Anual Municipal de Pintura*, Galería Municipal de Arte, Maracay  
*Salón Nacional de Pintura Homenaje al Centenario del Natalicio de Armando Reverón*, Museo de Arte La Rinconada, Caracas  
XIV *Salón de Arte de Aragua*, Museo de Arte, Maracay  
*Salón Municipal de Artes Visuales*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas  
XLVII *Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
II *Bienal Nacional de Arte de Guayana*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar  
1990 Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana  
Galería Bass, Caracas  
*Amazonia III*, Sala Mendoza, Caracas  
X *Salón Municipal de Pintura*, Galería Municipal de Arte, Maracay  
*Arte Venezolano en Washington*, Visitor Center del FMI, Washington, D.F.  
XV *Salón Nacional de Aragua*, Museo de Arte, Maracay  
XIII *Salón de Arte Bijoux Wizo*, Caracas  
*Salón Municipal de Artes Visuales*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas  
*Ensamblajes*, Galería Propuesta 3, Caracas  
*Arte en la Calle Real*, FUNDARTE, Caracas  
III *Bienal de Artes Visuales de Oriente*, Cumaná  
XLVIII *Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
*Arte emergente*, Ilona Schreiter, Kunst Graphick, Göttingen, Alemania

*Creatividad 90*, INSEA UNESCO, Museo Braulio Salazar, Valencia  
*Primer Salón de Pintura Banco Central de Venezuela. Cincuenta Aniversario*, Banco Central de Venezuela, Caracas  
*I Bienal Nacional de Arte de Mérida*, Mérida  
**1991** *Artistas de Oriente*, Gobernación del Distrito Federal, Caracas  
*Obras recientes*, Galería Bass, Caracas  
*Galería Arte Hoy*, Caracas  
*Imágenes de invocación*, Galería A, Caracas  
*Encuentro Latinoamericano de Grabado*, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas  
*XVI Salón Nacional de Arte de Aragua*, Museo de Arte, Maracay  
*XLIX Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia  
*Sagrado Caribe y Artes Plásticas. Primer encuentro*, Galería Díaz Mancini, Caracas  
**1992** *Raíz Caribe 1992*, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar  
*Salón Municipal de Artes Visuales*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas  
*Reflexiones sobre el arte sacro*, Galería Lozano Lozada, Valencia  
*Cuatro rumbos de lo sagrado*, Galería Sepia, Valencia  
*El espíritu de nuestro tiempo*, Galería Sotage, Puerto La Cruz  
*Nuevas Adquisiciones*, Galería de Arte Nacional, Caracas

#### Exposiciones individuales

**1989** *Poética de lo sagrado*, Galería Cuevas, Caracas  
*Grafías rituales*, Galería Bass, Caracas  
**1990** *Ceremoniales*, Galería Bass, Caracas  
*Escrituras sagradas*, Galería Municipal de Arte Moderno, Puerto La Cruz  
**1991** *Conjurios*, Librería Kadmos, Caracas  
*Epifanía*, Galería de Arte 19, Bogotá, Colombia; Galería Figuras, Cali, Colombia  
*Encantamientos*, Galería Uno, Caracas  
*Sortilegios*, Galería Espacio Simonetti, Valencia  
**1993** *Samuel Baroni. Luis Alberto Hernández. De la materia al signo*, Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana  
*Bajo el signo solar*, Bolívar Hall, Londres

#### Reconocimientos

**1989** *Accesit*, *Salón Municipal de Artes Visuales*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas  
Mención Honorífica, *II Bienal Nacional de Arte de Guayana*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar

**1990** Tercer Premio de Pintura, *X Salón Anual Municipal de Pintura*, Galería Municipal de Arte, Maracay  
Segundo Premio de Pintura, *XV Salón Nacional de Arte de Aragua*, Museo de Arte, Maracay  
**1991** Premio Especial Gobernación del Estado Anzoátegui, *I Bienal Nacional de Arte de Puerto La Cruz*  
**1992** Mención Honorífica, *Premio Municipal de Artes Visuales*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas

#### Representado

Galería de Arte Nacional, Caracas  
Museo de Bellas Artes, Caracas  
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas  
Museo de Arte, Maracay  
Galería Municipal de Arte, Maracay  
Casa de Las Américas, La Habana, Cuba  
Metro de Caracas  
Programa AGPA  
Colecciones privadas y corporativas nacionales e internacionales



Luis Alberto Hernández  
*Señor de los vientos*, 1989  
Ensamblaje de madera pintada y hojilla de oro  
70×40×10 cm aproximadamente



Luis Alberto Hernández  
*Señor de los fuegos*, 1989  
Ensamblaje de madera pintada y hojilla de oro  
70×40×10 cm aproximadamente

## Lista de obras

### Samuel Baroni

- 1 *Abisinia II*, 1985  
Técnica mixta sobre madera  
200×150×30 cm
- 2 *Sin título*, 1987  
Saco, cuerda, arena y pintura sobre madera  
65×100 cm
- 3 *El puerto*, 1991  
Saco, cuerda, arena y madera sobre madera  
130×193×20 cm
- 4 *El guerrero muerto* (4 piezas), 1992  
Dibujo con electrodos, asfalto y pintura industrial sobre metal  
240×240 cm
- 5 *Salto del café*, ca. 1992  
Dibujo con electrodos y pintura sobre metal  
105×100 cm
- 6 *Arbol invertido II* (3 piezas), 1992  
Técnica mixta sobre madera y tronco  
350×300×40 cm aproximadamente
- 7 *Cubagua I*, 1992  
Técnica mixta sobre madera  
125×107×20 cm
- 8 *Delta II*, 1992  
Saco, cuerda, arena y pintura sobre madera  
225×250×25 cm
- 9 *Despertar*, 1993  
Técnica mixta sobre madera  
92×92 cm
- 10 *Caballo y río*, 1993  
Técnica mixta sobre madera  
110×122 cm

### Luis Alberto Hernández

- 1 *Del ritual de iniciación*, 1989  
Hojilla de oro, tintas, asfalto y óxidos sobre papel  
130×100 cm
- 2 *Señor de los vientos*, 1989  
Ensamblaje de madera pintada y hojilla de oro  
70×40×10 cm aproximadamente
- 3 *Señor de las aguas*, 1989  
Ensamblaje de madera pintada y hojilla de oro  
70×40×10 cm aproximadamente
- 4 *Señor de los fuegos*, 1989  
Ensamblaje de madera pintada y hojilla de oro  
70×40×10 cm aproximadamente
- 5 *Cuarto sello*, 1991  
Hojilla de oro, tintas, asfalto y óxidos sobre papel  
70×100 cm
- 6 *Séptimo sello*, 1991  
Hojilla de oro, tintas, asfalto y óxidos sobre papel  
70×100 cm
- 7 *Opus alchimicum I*, 1991  
Hojilla de oro, tintas, asfalto, óxidos y collage sobre madera  
150×250 cm
- 8 *Deidad solar*, 1991  
Ensamblaje de materiales diversos  
210×190 cm
- 9 *Umbral de los primeros misterios II*, 1992  
Hojilla de oro, tintas, asfalto, óxidos y collage sobre papel  
193×125 cm
- 10 *Códice* (4 piezas), 1992  
Hojilla de oro, tintas, asfalto y óxidos sobre madera  
180×240 cm

Exposición y catálogo  
producidos por



Diseño gráfico  
José María Salvador

Fotografías de obras  
Vladimir Sersa

Fotografías de artistas  
Samuel Baroni: Alejandro Toro, Vasco Szinetar  
y Edgar Moreno  
Luis Alberto Hernández: Sebastián Garrido

Selecciones de color  
Cromolito

Fotocomposición  
Vidal

Fotolito  
Litotec

Impresión  
Arte-Tip

Edición  
1.000 ejemplares

ISBN 980-334-022-0

SALA  
DE SIDOR  
ARTE

Exposición 4 / 1993

Diseño museográfico  
Graciela Camacho de Acosta

Montaje  
Jesús Golindano  
Juan Defitt

Imagen gráfica  
Antonio Jerez